



KUROSAWA SOUS LA CHALEUR DE ESTIVALE : CORPS ET ESPACE EN TENSION

Paula Bedoya

23 juin 2025

Master 1 Cinéma, esthétique et création –

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	3
1. Des polarités à la base de la mise en scène de Kurosawa	5
1.1. Une hiérarchisation spatiale : Le Haut et le Bas	5
1.2. Les espaces comme territoires :	7
1.3. Le ravisseur une figure de l'hors champ	9
2. Figures de la transgression ou contamination.....	11
2.1. Contamination des espaces :.....	12
2.1.1. La contamination passe par des mécanismes de déplacement :	12
2.1.2. La contamination des opposés se fait aussi par le regard :	14
2.2. Basculement des personnages : les personnages se salissent :.....	15
3. L'épreuve morale dans un monde en crise :.....	19
3.1. Sublimation du personnage Kurosawien :	20
3.2. La chaleur comme motif sensoriel et symbolique :	20
CONCLUSION.....	23
FICHES TECHNIQUES DES FILMS :	24
BIBLIOGRAPHIE.....	26

INTRODUCTION

Suite à sa défaite en 1945, le Japon se retrouve sous occupation américaine. Dans le cadre d'une politique de démocratisation culturelle, les autorités d'occupation imposent des restrictions concernant le cinéma japonais : les studios ne peuvent plus réaliser des films situés dans l'époque féodale, considérés comme susceptibles d'encourager le nationalisme. Au contraire, on encourage les récits contemporains qui critiquent le militarisme et ancrés dans les réalités sociales du moment. C'est dans ce contexte qu'Akira Kurosawa réalise *L'Ange ivre* (1948) et *Chien enragé* (1949), deux films fortement inspirés par les bouleversements de l'après-guerre.

Les images dans ces films témoignent d'un nouveau milieu en plein essor, pris entre tradition et nouvelles mœurs, entre les dégâts laissés par la guerre et la modernisation. *L'Ange ivre* met en scène la rencontre entre un médecin dévoué à son métier (Takashi Shimura) et un jeune tuberculeux (Toshiro Mifune). Le médecin tente de sauver la vie du jeune homme, mais il ne s'agit pas seulement de soigner une maladie physique, il s'agit aussi de lutter contre une société en pleine décadence morale. Dans *Chien enragé*, les deux acteurs se retrouvent : Mifune incarne un jeune policier dont l'arme a été volée et qu'il cherche à récupérer à tout prix, tandis que Shimura joue le rôle du mentor expérimenté, chargé de lui transmettre les codes du métier. Dans une course labyrinthique, le jeune policier traverse les bas-fonds de la ville pour découvrir l'identité du voleur. Un portrait de la ville se dessine à travers la déambulation du policier, tout comme Antonio dans *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica. La mise en scène des deux films révèle une influence du cinéma occidental des années 1930 -1940 sur Kurosawa : on y sent une filiation avec le néoréalisme, dans la façon de représenter la ville par exemple, mais c'est l'influence américaine qui prédomine¹, à travers la noirceur des images, la complexité des personnages et la tonalité tragique des récits. Kurosawa s'inscrit cependant aussi dans une tradition japonaise, celle d'une critique sociale et morale portée par le cinéma, comme on a pu la voir chez Ozu ou Mizoguchi.

¹ André Bazin Anon., « N°69, mars 1957 - Cahiers du Cinéma », Consulté le , consulté le 20 mai 2025 <https://www.cahiersducinema.com/fr-fr/boutique/magazines/n69-mars-1957>, consulté le 20 mai 2025, tit. « Vivre »

En 1963, Kurosawa revient à une esthétique similaire à celle de *L'Ange ivre* et *Chien enragé* avec son film *Entre le ciel et l'enfer* (*Tengoku to jigoku*), une adaptation du roman *Rançon sur un thème mineur* (*King's Ransom*) de l'écrivain américain Ed McBain. Dans ce film Gondo, un riche industriel doit choisir entre sa fortune ou sauver l'enfant kidnappé. Une nette opposition se dessine entre le monde habité par Gondo – une ville en haut d'une colline où tout est propre et soignée- et celui habité par le ravisseur -les bas-fonds de la ville, étouffants et chaotiques- Tout semble opposer ces deux mondes. Mais à mesure que le récit progresse la séparation devienne moins évidente. Le film repose sur une série de dichotomies apparemment simples : entre bien et mal, richesse et pauvreté, ordre et chaos. À travers lesquelles, Kurosawa développe un récit moral dans lequel il s'agit de mettre à l'épreuve l'humanité de son protagoniste, de le confronter à des démons extérieurs et à ses propres démons intérieurs.

Dès lors, une tension apparaît, qui traverse tout le film : comment ces dichotomies, qui semblent à première vue nettes et tranchées, se brouillent-elles à mesure que le récit progresse ? Dans un premier temps, nous analyserons comment ces dichotomies sont concrétisées par la mise en scène de Kurosawa, à travers les décors, les cadrages et l'organisation de l'espace. Nous verrons ensuite comment elles se complexifient par l'introduction de figures qui transgressent ces séparations initiales. Enfin, nous montrerons que cette complexité débouche sur une épreuve morale profonde, l'individu est transformé par le monde.

Il s'agit d'une véritable descente aux enfers pour les protagonistes des trois films. Au Japon, trois grandes religions coexistent : le shinto, le bouddhisme et le christianisme. La représentation des enfers varie dans chacune d'elles. Dans le christianisme et le bouddhisme, l'enfer est souvent conçu comme un lieu de punition posthume pour les âmes fautives. Dans la tradition shintô, l'Enfer — appelé *Yomi* (黄泉国), n'est pas un lieu de punition morale, mais constitue plutôt une étape inévitable liée à la souillure du corps. La décomposition du corps est perçue comme une impureté (穢れ, *kegare*), inhérente à

la condition humaine. Cette impureté, est présente dans la vie quotidienne et doit être continuellement combattue à travers des rituels de purification, appelés *misogi* (禊)².

Or, dans ces films, l'enfer n'est pas relégué à l'au-delà. Il se manifeste dans le présent, sous forme de corruption morale, de maladie, de déchéance sociale. L'enfer est incarné par les bas-fonds de la ville, ses bidonvilles et ses hôpitaux. Seule l'effort des protagonistes pour conserver leur intégrité morale en assumant leur responsabilité, peut les préserver de tomber pour toujours dans l'abysse infernal.

1. Des polarités à la base de la mise en scène de Kurosawa

1.1. Une hiérarchisation spatiale : Le Haut et le Bas

Le titre même du film, *Entre le ciel et l'enfer*, établit d'emblée une hiérarchie à la fois spatiale et morale, que le récit ne cessera de développer et de complexifier. Cette dichotomie s'installe dès les premières images : le film s'ouvre sur une série de vues en surplomb de la ville portuaire de Yokohama, avant de nous offrir une nouvelle perspective — cette fois depuis la maison de Gondo, perchée en haut d'une colline. Gondo entre alors dans le cadre par le bas, avançant dans la pénombre, avant d'allumer les lumières du salon : un geste scénique qui signale le début du récit.

Nous passons ainsi des vues aériennes à la conversation de Gondo avec ses associés à l'intérieur de sa maison. Ils parlent de chaussures — un premier moment qui instaure une hiérarchie entre le haut et le bas. Depuis le haut de la colline, ils évoquent cet élément vestimentaire « qui doit supporter tout le poids du corps », comme le rappelle Gondo dans la conversation. Alors que ses associés veulent amoindrir les coûts de fabrication des chaussures en proposant un produit de piètre qualité, Gondo défend la sauvegarde d'un savoir-faire, souhaitant continuer à offrir de bonnes chaussures à ses clients. Kurosawa illustre ces deux positions discordantes par sa façon de cadrer et de disposer les personnages. D'un côté, les trois associés, assis à l'opposé de Gondo, sont filmés en légère plongée, les chaussures occupant le centre du cadre et de la conversation, tandis que la figure de Gondo apparaît dans le coin gauche du cadre, comme écrasée par les trois figures surplombantes. Dans le plan suivant, Gondo est filmé en légère contre-

² François TAMON, « Histoire de la purification shintoïste, harae : de son origine au 11e siècle », Consulté le , consulté le 16 mai 2025 https://www.culturejaponaise.info/documents/harae/harae_histoire1, consulté le 16 mai 2025

plongée ; les chaussures en premier plan semblent souligner à quel point elles sont importantes pour lui. Après tout, il a dédié toute sa vie à leur confection, comme il le dira plus tard aux policiers : son travail fait partie de ce qu'il est.

Cette conversation introduit dès lors une tension entre le haut et le bas, une hiérarchie qui par la suite dictera la structure du récit : L'action commence donc à l'intérieur de la maison de Gondo pour ensuite se poursuivre dans les endroits les plus sombres et bas de la ville à mesure que l'enquête policière découvre l'identité du ravisseur.

Du monde lumineux de Gondo une maison spacieuse aux contours droits, à la décoration sobre, et dans laquelle la lumière du soleil coule à flots à travers les grandes portes vitrées. Située au sommet de la colline, elle domine la ville : on y voit presque toute sa moitié est, la mer et même l'horizon au loin. Aucun bâtiment ne vient interrompre cette vision panoramique, gage d'un pouvoir de surveillance, mais aussi d'un isolement protecteur.

À l'opposé, le monde du ravisseur est souterrain, replié, presque illisible. Son appartement est logé dans un ensemble de baraques précaires, exiguës et désordonnées. Le lieu semble si étroit qu'il en devient difficile à filmer ; la caméra elle-même peine à y trouver sa place. Un lieu où « il fait trop chaud en été et trop froid en hiver » comme il le dira lui-même. Le regard peine à se poser sur ce lieu étouffant ; Une unique fenêtre permet d'échapper à l'étouffement, mais ce qu'elle donne à voir n'est rien d'autre qu'un tas de décombres — et, à l'arrière-plan, la maison de Gondo, lointaine et indifférente.

Ainsi, Kurosawa construit son récit autour d'une verticalité spatiale qui devient aussi une métaphore sociale : entre le ciel et l'enfer, entre la lumière et les ténèbres, entre la stabilité du foyer et la précarité des marges. Cette tension entre les espaces — et ce qu'ils révèlent de l'ordre social — est déjà présente dans ses premiers films. Les décors urbains, souvent en ruine ou en reconstruction, deviennent les reflets d'un déséquilibre, aussi bien dans la société que chez les individus.

Dans *L'Ange ivre*, les ruelles en terre battue et les baraques témoignent d'un Japon en pleine reconstruction. Au centre de ce décor, une mare, véritable plaie ouverte au milieu de la ville, sert de dépotoir. Tout ce qui pousse autour semble contaminé. Cette eau stagnante, source de maladies, devient une métaphore du mal qui ronge le Japon d'après-guerre. À cette époque, les marchés noirs prolifèrent « comme des pousses de bambou

après une chute de pluie »³, et les yakuzas en profitent pour étendre leur influence. La pollution de cette eau renvoie aussi à la tuberculose qui détruit les poumons du yakuza, figure centrale du film. Kurosawa met en scène un contraste fort entre le monde du yakuza et celui du docteur, et au fil du récit, montre comment le yakuza se rapproche peu à peu de ce dernier.

Dans son film suivant, *Chien enragé*, Kurosawa situe encore une fois son récit dans le cœur de la ville. Murakami/ Mifune, doit chercher son colt volé dans la marche noir. Dans ce film, l'enjeu se trouve de comment le policier découvre le cheminement de son colt jusqu'à les mains d'un jeune homme, un soldat démobilisé comme lui. Dans

1.2. Les espaces comme territoires :

« je suis l'espace où je suis »⁴

La caractérisation des personnages est donc étroitement liée aux milieux auxquels ils appartiennent ou dont ils sont issus. Dans *Entre le ciel et l'Enfer*, la figure de Gondo s'assimile donc à sa demeure. Ses vêtements propres, aux couleurs claires et aux contours soignés, s'accordent au style de la maison — des vêtements qui témoignent de l'attention que le personnage porte à son apparence. Le monde de Gondo est associé à l'ordre et à la propreté. Les personnages se fondent dans leur milieu. Portent les caractéristiques qui permettent les associer à ces endroits....

Cette association des personnages à leurs espaces se retrouve également dans les premiers films de Kurosawa. Dans *L'Ange ivre* ou *Chien enragé*, la rue et les baraques sont associées respectivement au yakuza et au jeune homme qui détient le colt. Le yakuza est d'ailleurs assimilé à une flaque d'eau stagnante : c'est le docteur lui-même qui compare la pollution de l'eau à la tuberculose qui ronge les poumons du gangster. C'est à partir de cette eau polluée que naissent les maladies, qui finissent par contaminer la population. Les yakuzas eux-mêmes seraient-ils donc comme issus de cette eau impure.

Cette flaque d'eau devient un motif récurrent dans les films de Kurosawa, elle était déjà présente dans *La Légende du grand judo* (1943), son premier long métrage. Il l'utilise

³ Kurosawa Akira, *Comme une autobiographie*, Paris, Éd. de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1997, p. 255

⁴ Noël Arnaud (l'état d'ébauche), Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, [11e éd.], s. l., Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012, p. 131

encore une fois dans *Scandale* ; cette fois, l'eau est associée à l'avocat lâche. Mais même cette eau polluée est encore capable de refléter les étoiles — de la même manière que l'avocat a une fille merveilleusement bonne. Dans *Entre le ciel et l'enfer*, la flaque d'eau est à nouveau utilisée par Kurosawa. La première image que nous avons du ravisseur est son reflet, qui surgit de cette eau polluée par les décombres. Mais cette image n'interviendra que vers le milieu du film.

La façon dont Kurosawa cadre ses personnages prend en compte non seulement la relation qu'ils entretiennent entre eux, mais aussi celle qu'ils entretiennent avec l'espace qui les entoure. Dans la première partie du film, dans la maison de Gondo, les rapports entre les personnages sont illustrés par le positionnement de leurs corps les uns par rapport aux autres.

Le chauffeur de Gondo, également père de l'enfant enlevé, se trouve souvent relégué en marge du cadre, ou dans des postures d'humiliation : le corps replié, le regard baissé. La femme de Gondo joue fréquemment un rôle d'intermédiaire, se plaçant entre son mari et les autres. Les policiers, eux, s'agencent souvent en triades. À plusieurs reprises, des personnages se parlent sans se regarder, tournant le dos à leur interlocuteur. Ces liaisons et déliaisons animent l'espace, et en disent souvent davantage que ce que pourraient exprimer les dialogues seuls.

Dans son étude sur *Les Sept Samourais*, Clélia Zernik éclaire cette dimension relationnelle et spatiale en citant Confucius : « Confucius a dégagé cinq manières différentes de structurer un rapport interindividuel : entre le maître et le servant, le père et le fils, le mari et la femme, le frère aîné et son cadet, l'ami et l'ami. (...) Ces modes de structuration interindividuelle sont ce que les Japonais appellent rin. » ⁵ Elle prolonge ensuite cette réflexion à travers la pensée du philosophe japonais Watsuji, qui écrit : « Rin comporte le sens de compagnie, c'est-à-dire un système de rapports entre des personnes définies, et en même temps les personnes individuelles sont déterminées par ce groupe. (...) Ce n'est pas que le père et le fils, d'abord séparés, établiraient ensuite un rapport. C'est seulement à l'intérieur de ce rapport que le père acquiert sa qualité de père,

⁵ Clélia Zernik, *Les sept samourais : de Akira Kurosawa : chorégraphies*, s. l., Yellow now, coll. « Côté films: 22 », 2013

et le fils, sa qualité de fils. C'est-à-dire que c'est par le fait qu'ils sont compagnons l'un par rapport à l'autre qu'ils deviennent respectivement père et fils »⁶

Zernik en conclut : « Le rin est cette manière particulière pour deux individus de se situer l'un par rapport à l'autre. Et en ce sens, le rin peut être éminemment spatial et cinématographique. Watsuji renvoie à une idée de spatialité déterminée éthiquement, ou éthiquement polarisée. L'espace n'est pas infini et homogène, mais il est soumis à des polarités éthiques, qui le rendent hétérogène. Les relations éthiques s'expriment par une dynamique spatiale. »⁷

C'est précisément cette logique que l'on retrouve dans la mise en scène d'*Entre le ciel et l'enfer*. Dans la maison de Gondo, les cadrages sont larges, les plans souvent longs, ce qui permet à la fois la circulation des corps et celle des regards. Le positionnement des personnages – le chauffeur relégué aux marges, la femme de Gondo en posture d'intermédiaire, les policiers en triades – donne forme visuelle à leurs rôles relationnels et aux tensions qui les traversent.

À l'inverse, le ravisseur est filmé dans des plans serrés, confinés, où l'on distingue à peine la disposition de sa chambre. Cette restriction spatiale renforce le mystère du personnage : son intimité comme ses motivations restent dissimulées jusqu'à la fin. Elles ne sont dévoilées que partiellement, dans la scène finale, par le ravisseur lui-même. C'est un personnage comme coupé du monde, qui n'entretient pas des relations avec les autres que celles nécessaires pour réussir ces objectifs. Gondo, au contraire, est un personnage transparent : ses émotions affleurent à la surface de son visage, et la clarté de sa maison devient aussi celle de son âme.

1.3. Le ravisseur une figure de l'hors champ

Le ravisseur est une figure marginale décide de prendre la place. Il fait une migration de la marge vers la visibilité.

⁶ Revue Philosophie, « la phénoménologie japonaise », N79, 2003, p 6-7 *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Le premier signe de la présence du ravisseur est sa voix au téléphone. Il est assez mystérieux de comprendre comment il a pu entrer dans la propriété de Gondo sans que personne ne remarque sa présence. Il semble ensuite être capable de tout savoir sur ce qui se passe à l'intérieur de la maison, ce qui confère au personnage des pouvoirs quasi surnaturels d'omniprésence et d'omniscience. Il semble connaître en détail la vie intime de Gondo et de sa famille.

C'est au moment où la police intervient que Gondo ferme les rideaux du salon, transformant la pièce en un huis clos. Le salon prend alors l'apparence d'une scène de théâtre, et la fluidité du découpage de Kurosawa crée parfois l'illusion d'un passage du temps sans coupures. Mais bientôt, le ravisseur demande qu'on rouvre les rideaux pour mieux observer ce qui se passe à l'intérieur. C'est par ce premier geste que la police déduit que le ravisseur est bien quelqu'un qui observe la maison depuis la ville. Les signes qui caractérisent le ravisseur sont ceux de la dissimulation. Pour reprendre les mots d'Alain Bonfand : « ce qui cache est ce qui désigne ». Son apparence est dévoilée au spectateur dans la scène de la flaque d'eau, mais son identité ne sera découverte par les inspecteurs que plus tard. La première représentation qu'ils ont de lui est une photographie prise depuis le train — floue, elle ne révèle que peu de choses. C'est ensuite le dessin de l'enfant qui le représente : chemise blanche, lunettes de soleil, mouchoir couvrant une cicatrice. Ce sont ces indices qui permettront finalement aux inspecteurs de l'identifier.

Ce n'est pas la première fois que Kurosawa utilise la litote dans ses récits. Le ravisseur est presque une abstraction dans la première partie du film — tout comme l'était le colt, double du jeune policier, dans une grande partie de Chien enragé. L'arme devient presque abstraite ; son image est maintenue vivante dans notre imagination par la quête obsessionnelle du jeune policier, mais elle reste hors de portée. La première image qui nous est donnée de cette arme, ce sont ses balles vues sous microscope. Murakami cherche l'une des balles qu'il avait tirées lors d'un entraînement, juste avant de se faire voler. Au laboratoire, elle est comparée à une autre balle extraite de l'épaule d'une victime de vol à main armée. Les marques laissées par le colt sur les deux balles coïncident. On ne voit donc pas l'arme directement, mais seulement les traces qu'elle laisse par son passage — comme si elle se déplaçait toute seule. Le premier indice concernant le jeune homme qui détient le colt est qu'il « portait un manteau d'hiver, même avec cette chaleur

». Aucune représentation de ce personnage ne nous est donnée jusqu'à la fin du film, quand Murakami le reconnaît dans la station de train, à cause de ses vêtements tachés par la boue de la veille. C'est justement un manque de représentation de ce jeune homme qui nous permet en tant que spectateurs de compléter l'information manquante avec notre imagination. Au fur et mesure que les policiers découvrent l'histoire de ce jeune homme, la compassion de Murakami envers lui se développe davantage, il est capable de s'imaginer lui-même à la place de cet homme car ils sont proches en âge et ils ont vécu des expériences similaires. Dans notre imagination, l'image de Murakami et le jeune homme se superposent. Comme les images des deux balles tirées avec le colt, ils se ressemblent, tous les deux étant des soldats démobilisés. Mais les destins des balles et des hommes finissent par être très différents.

2. Figures de la transgression ou contamination

Une fois les associés sont partis, les deux enfants font irruption dans le salon où se trouvait encore Gondo, sa femme et son assistant. Cette scène sert d'incipit au récit : Jun le fils de Gondo en costume de cowboy tire sur Shinichi, l'enfant du chauffeur, ils sortent aussi vite du salon et les adultes continuent leur conversation. Reiko, la femme de Gondo, compare celui-ci avec son fils Jun, en impliquant qu'ils aiment tous les deux les *bloodsport* (*literally sport de sang*). Les enfants rentrent à nouveau dans le salon, mais cette fois-ci ils ont échangé leurs costumes, désormais c'est Shinichi qui a le costume de cowboy et Jun celui de l'*outlaw*. Ils s'arrêtent face aux adultes, l'un à côté de l'autre, comme s'ils se trouvaient sur une scène. Gondo dit aux enfants « un homme doit tuer ou être tué », ce qui fait allusion à sa perception sur ce qu'ils en train de vivre au sein de l'entreprise de chaussures. Gondo est prêt à compromettre toute sa fortune, et celle de sa femme, pour racheter une partie de l'entreprise et devenir l'actionnaire majeur, ainsi assurant sa place avant que ses associés puissent mettre en danger sa position.

Dans cette scène Alain Bonfand y voit une filiation de Kurosawa avec le cinéma américain, une allusion aux westerns et au film noir⁸. Mais aussi elle introduit des thématiques que vont parcourir le film et dont nous pouvons retrouver d'autres exemples dans la filmographie du cinéaste. Un des thèmes récurrents est le double, illustré par les deux

⁸ Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, s. l., Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2011, p. 145

enfants l'un à côté de l'autre, ce qui crée un effet de miroir entre les deux. Dans ce cas le cowboy et le bandit, c'est-à-dire un pôle positif et un pôle négatif, les caractéristiques de chaque individu ressortent grâce au contraste entre les deux. C'est ce lien entre les personnages que Kurosawa envisageait pendant l'écriture de *L'Ange Ivre* : « [Je] *choisis de situer mon film dans un district de marché noir et de prendre comme héros un gangster qui règne sur un certain territoire, et pour bien mettre en valeur sa personnalité, je décidai de lui opposer un autre personnage.* [...] »⁹ On peut retrouver cette opposition de deux personnages encore dans *Chien enragé* et *Entre le ciel et l'enfer*, dans ces films il s'agit d'un chasseur et le chassé. Mais ces rôles ne restent pas les mêmes tout le long du récit et peuvent s'inverser, comme c'est le cas dans le jeu des deux enfants, quand ils échangent leurs costumes, celui qui était chassé devient le chasseur. La séparation entre les deux pôles devienne par conséquence, moins évidente. « Ainsi Kurosawa multiplie-t-il les « effets de triangularité » (...). Le but est de dissoudre tout face à face rassurant au profit d'un instable triangle d'incompatibilité. Le chiffre trois interdit toute dualité du vrai et du faux, du Bien et du Mal. Il n'y a donc pas tant mensonge que décomposition de la structure de vérité. Non seulement la dualité vrai/faux est contournée, mais également le lieu d'énonciation du vrai et du faux se dissout. »¹⁰

2.1. Contamination des espaces :

Après le premier appel du ravisseur, l'apparence d'ordre de la maison de Gondo est mise à mal par cette intrusion violente. Cet espace en haut de la colline qui semblait être au-delà du désordre et la souillure du bas, est maintenant contaminé. La présence du ravisseur est restée comme une blessure sur la façade de la maison, comme une courant de mauvais air qui envahit tout. A partir de ce moment il y aura comme un déplacement du haut et du bas, ceux qui sont en haut vont se déplacer vers le bas et ceux qui étaient en bas vont tout bouleverser par leur déplacement vers le haut.

2.1.1. La contamination passe par des mécanismes de déplacement :

⁹ Kurosawa Akira, *Comme une autobiographie*, op. cit., p. 256-58

¹⁰ Clélia Zernik, *Les sept samouraïs*, op. cit., p. 86

Au premier abord c'est le ravisseur qui bouleverse l'ordre de ce monde en quittant sa place en bas de la ville pour s'introduire secrètement dans la maison de Gondo, et commettre le rapt de l'enfant. Ce premier mouvement, c'est peut-être aussi la première prise de conscience de Gondo, même si loin du désordre des quartiers au plus bas de la ville, il n'est pas intouchable. Puis une fois Gondo décide de sacrifier son projet d'ascension professionnelle pour sauver l'enfant, il est obligé de sortir de sa maison, de prendre le train pour échanger les valises avec l'argent contre l'enfant. C'est ce moment du film qui fonctionne en tant que centre spatiale et narratif. C'est ce moment qui marque le début de la descente de Gondo. Ce train en surélévation représentant le milieu entre le haut de la colline où habite Gondo et le bas de la ville portuaire de Yokohama. C'est aussi à ce moment où nous avons un premier aperçu de la figure du ravisseur. Enfin, sa figure fantomatique commence à se matérialiser.

Dans la dernière partie du film, le ravisseur parcourt les quartiers les plus délabrés de la ville en préparant son prochain coup. La police le traque et patiente pour assembler suffisamment d'évidence pour le condamner avec la peine la plus sévère. C'est quand le ravisseur se prépare à commettre son dernier crime, qu'il rencontre par hasard Gondo. Ce dernier se trouve face à une boutique de chaussures, le ravisseur s'arrête sort une cigarette et lui demande du feu. Qu'est ce qu'il signifie encore ce face à face entre les deux personnages ? C'est juste un instant, peut être insignifiant par rapport au récit, mais d'un grand poids symbolique. Tout d'abord nous sommes obligés à nous demander comme Gondo s'est retrouvé dans le chemin du ravisseur, de tous les endroits où il pourrait être dans la ville, il se retrouve là où il peut se croiser avec le ravisseur. D'un autre côté, ce moment un peu hasardeux, rend aussi compte d'encore une différence entre ces deux personnages : alors que nous sommes obligés à imaginer le déplacement physique du ravisseur, un déplacement qui est presque surnaturel dans la première partie du film, et très dynamique dans la deuxième, il a cette capacité de pénétrer tous les espaces avec aisance. Alors que le déplacement de Gondo, est principalement un déplacement mental, il ne se déplace pas dans l'espace du récit. Cela pourrait être lue comme si à cause de sa position sociale, il était contraint à ne se déplacer qu'au sein de certains espaces. Au début du film il est comme enfermé dans le huis clos de sa maison, puis restreint dans le train, et c'est juste lors de la dernière partie du film où il redevient presque partie du peuple en se réintégrant, même si c'est de façon un peu sommaire, à la vie des quartiers

plus populaires. Mais même à ce moment on ne l'a pas vu se déplacer, il est juste apparu dans cet endroit. Sa figure est presque statique, à l'opposé de la figure du ravisseur qui se déplace avec une aisance presque surnaturelle.

Dans *L'Ange Ivre*, le yakuza, comme le ravisseur, brouille les limites des espaces. Il quitte son territoire pour chercher le docteur de l'autre côté de la mare de détrit. Son pouvoir lui permet de se déplacer en toute liberté, sans craindre que quelqu'un ne lui oppose de résistance. C'est donc d'abord par ce personnage que nous découvrons différents coins de la ville en tant que spectateurs. C'est à travers la marche qu'il s'approprie son territoire.

Ensuite, dans *Le Chien Errant*, le policier enfle un costume qui lui permet de se fondre dans les ruelles du marché noir sans attirer l'attention. Marcher est le premier geste essentiel qui lui permet de commencer à comprendre réellement le cheminement de son colt. « Marcher revient à habiter un paysage, en éprouver les reliefs et les terrains, en connaître son histoire. »¹¹ Pendant cette déambulation le policier se fond dans la foule. Il subit cette attente avec la même obsession et la même fatigue de quelqu'un qui chercherait une arme à feu pour d'autres motifs. Celui-ci est un premier geste qui le rapproche de l'autre, qui lui permet de suivre ces traces, et qu'ultérieurement fait accroître sa compassion envers ce jeune homme qui n'a pas eu le même destin que lui.

2.1.2. La contamination des opposés se fait aussi par le regard :

C'est par le regard que Gondo et le ravisseur se trouvent liés dans le récit. Regarder est le premier geste par lequel le ravisseur transgresse la sphère de la vie privée de Gondo. Une vie privée qui, pourtant, et de façon paradoxale, s'offre au regard de tous ceux qui habitent dans les quartiers plus bas, en raison de sa localisation géographique et de ses grandes fenêtres transparentes permettant à quiconque le souhaite d'avoir un aperçu de l'intérieur de la maison. Le regard porté par le ravisseur est un « regard du ressentiment, qui considère ce signe extérieur de richesse comme une provocation. Le regard ne relie plus mais divise, objet d'une *invidia* qui veut la suppression de l'objet inaccessible, et en même temps à portée de vue. »¹²

¹¹ Corinne Maury, *Marcher au cinéma, lignes d'existences*, 2024, p. 24

¹² Charles Tesson, *Akira Kurosawa*, Éd. particulière pour « Le Monde », s. l., Cahiers du cinéma, coll. « Collection Grands cinéastes: 22 », 2008, p. 60

Ce regard noir porté sur le monde est représenté métaphoriquement par les lunettes noires qu'il porte pour cacher son visage. Dans la séquence où il s'introduit dans les ruelles obscures et délabrées, à la recherche de sa prochaine victime, ces lunettes noires reflètent la misère de cet inframonde. Il s'approche de sa proie, et dans un gros plan sur son visage, ses lunettes reflètent littéralement les latrines, plan qui marque sa déchéance totale. Jusqu'à ce point, les crimes du ravisseur restaient hors champ. Mais dans cette scène, Kurosawa fait le choix de nous montrer le cadavre de la femme tuée, image d'une énorme violence, qui ne laisse plus place à l'ambiguïté quant à la cruauté de ce personnage, lui interdisant toute possible rédemption. Le regard est donc à la fois ce qui relie et ce qui marque une séparation. L'image du ravisseur est révélée aux spectateurs lors de la scène de son passage à côté de la flaque d'eau polluée. Mais pour les personnages dans le récit, l'image de l'interne reste fuyante pendant la majeure partie du film. La première image que les policiers obtiennent de lui est celle prise depuis le train, mais c'est une image floue, qui ne leur fournit pas suffisamment d'informations. C'est aussi à ce moment du récit que débute l'une des inversions de rôles : le ravisseur passe de celui qui regarde à celui qui est regardé. La deuxième image qui parvient aux policiers est le dessin fait par l'enfant, qui contient les indices leur permettant de reconnaître plus tard le ravisseur. L'image de ce dernier est donc, pendant une grande partie du film, toujours médiatisée, comme s'il était interdit aux autres personnages de le regarder directement. Encore dans la scène du dancing, la dealeuse le retrouve grâce à son reflet dans le miroir derrière le bar.

C'est lors de la dernière séquence que Gondo et le ravisseur se trouvent enfin face à face, en ayant pleine. Ils s'étaient déjà croisés devant la boutique de chaussures, mais Gondo ne connaissait pas encore son identité. Le fait que le ravisseur demande la présence de Gondo est presque comme s'il réclamait une reconnaissance de l'autre. Mais là encore, le regard est médiatisé : une grille et une vitre s'interposent entre les deux, soulignant l'irréversible séparation entre les personnages — seul leur regard les relie. Jusqu'à ce que le rideau de métal tombe pour clore le récit, laissant Gondo seul face à son propre reflet. Ce moment boucle l'affrontement entre ces deux figures, introduit dès le début du film par le jeu des enfants.

2.2. Basculement des personnages : les personnages se salissent :

Dans son autobiographie, Kurosawa raconte le processus d'écriture de *L'Ange ivre*, avec son collaborateur Keinosuke Uegusa. Il y écrit que le personnage du yakuza avait été relativement facile à concevoir et à rendre profond : c'était un personnage avec lequel il était facile d'éprouver de l'empathie. Cela était dû en grande partie à la proximité qu'Uegusa avait eue avec des hommes semblables à une autre époque de sa vie. Mais le film devait porter principalement sur le docteur. Or, jusqu'à ce point, le personnage qu'ils avaient écrit était trop idéalisé, au point de ressembler à une poupée. Il lui manquait quelque chose qui le rende plus humain : une tache, un défaut, quelque chose qui vienne briser cette apparente perfection. Ils se sont alors rappelé un vieux docteur, qui soignait avec des méthodes peu conventionnelles et souffrait d'un problème d'alcoolisme. Ils l'ont rencontré, et c'est de lui qu'ils ont pu s'inspirer pour approfondir le personnage du médecin, qui soudain prenait chair.

Cette anecdote illustre bien le processus de création des personnages chez Kurosawa. Dans son cinéma, il n'y a pas de personnages idéalisés. Même ceux qui semblent irréprochables présentent des défauts, des imperfections qui les rendent plus humains. Ses films proposent souvent une exploration de ce qui nous rend véritablement humains : des personnages complexes, faits de couches successives, ce qui leur confère profondeur, densité et les rend capables de susciter l'empathie.

La souillure ou la propreté sont donc des thématiques qui parcourent ces trois films, tant sur le plan moral et spirituel que d'un point de vue concret, visible dans les vêtements des personnages. Leur degré de dégradation morale est souvent représenté par les taches qui s'accumulent sur leurs habits. Dans *L'Ange ivre*, le yakuza est habillé pendant une grande partie du film de vêtements soignés, signe de l'attention qu'il porte à son apparence. Mais à mesure que le film avance, et avec lui la maladie, son apparence devient de plus en plus délabrée. La métamorphose du personnage culmine dans le combat contre l'ancien chef des yakuzas. Matsunaga tente de fuir mais renverse un pot de peinture blanche qui le fait glisser. Finalement, le chef le poignarde dans le dos, et il s'effondre sur le balcon, une main levée, le visage tourné vers le ciel. Il meurt ainsi. À cause de la peinture, ses vêtements sont devenus blancs, comme si, par la mort, il retrouvait une forme de pureté (fig. 1).

De manière similaire, dans *Chien enragé*, le policier endosse un déguisement pour se mêler aux ruelles du marché noir. Il se met dans la peau d'un ancien soldat redevenu civil, se confondant parmi ceux qui peinent à trouver leur place dans la société d'après-guerre. Ce rôle lui permet non seulement d'expérimenter ce qu'il aurait vécu s'il s'était retrouvé sans emploi, mais aussi de mieux comprendre l'état d'esprit de celui qui cherche à se procurer une arme. Ce déguisement lui permet de se mettre, littéralement et symboliquement, dans les chaussures de l'autre, de son double. Chez Kurosawa, les vêtements reflètent ainsi le cheminement moral des personnages. À l'inverse du yakuza dans *L'Ange ivre*, ce sont les vêtements sales du double qui permettent au policier de l'identifier dans la gare. La boue qui souille ses habits blancs est le symbole de sa culpabilité et de sa chute morale.



Figure 1

Dans *Entre le ciel et l'enfer*, on retrouve encore cette opposition entre propreté et saleté, incarnée par la dualité entre Gondo et le ravisseur. Le monde de Gondo est ordonné, propre ; celui du ravisseur est chaotique, souillé. Gondo est une figure de rectitude morale. Il a atteint son poste dans l'entreprise de chaussures à force d'efforts, en commençant par les échelons les plus bas. Mais la saleté tente de l'atteindre par plusieurs voies : la corruption de ses associés, qui veulent le détrôner, et l'irruption brutale du ravisseur, qui cherche à l'atteindre par pur sadisme, pour le plaisir de faire chuter un homme de pouvoir.

Gondo est déchiré entre poursuivre son plan pour devenir actionnaire majoritaire de l'entreprise, ou sauver l'enfant — et avec lui, son intégrité morale. Ce sacrifice est attendu de lui par le père de l'enfant, par sa femme, par les policiers. En face, son assistant et le ravisseur représentent les forces de la corruption. Dans son autobiographie, Kurosawa écrit : « Le Japonais considère l'affirmation de soi comme immorale, et le sacrifice personnel comme une façon raisonnable de conduire sa vie. »¹³ Dans ce moment où tout le monde attend quelque chose de lui, Gondo monte prendre une douche. Pourquoi ce geste ? Ce n'est pas seulement pour renforcer le contraste entre la chaleur infernale subie par le ravisseur et la fraîcheur que Gondo peut s'offrir. Ce geste d'hygiène prend une dimension presque rituelle, proche du *misogi* shintoïste, et marque peut-être une purification intérieure, une régénérescence morale. C'est après cette douche qu'il décide de sacrifier sa fortune pour sauver l'enfant (fig.2).

Il y a un second moment où Gondo se lave : dans le train, après avoir jeté les valises par la fenêtre en échange de l'enfant. Il lave son visage énergiquement. Pourquoi cette insistance sur les gestes d'hygiène ? Ce sont des gestes symboliques : Gondo cherche à rester propre, à ne pas se laisser contaminer par les événements, à préserver son intégrité.



Figure 2

¹³ Kurosawa Akira, *Comme une autobiographie*, op. cit., p. 239

3. L'épreuve morale dans un monde en crise :

Les personnages de Kurosawa doivent donc traverser une épreuve, une expérience éprouvante qui met en jeu leur intégrité, pour en ressortir transformés, souvent purifiés, plus robustes, plus sages. C'est un « mouvement de sublimation », comme l'écrit Clélia Zernik : « dès La légende du grand Judo. Le disciple, voulant s'humilier devant son maître, passe plusieurs heures dans un étang, et n'en sortira qu'en voyant éclore de la boue une fleur de lotus. Les actions des films de Kurosawa suivent le mouvement de croissance d'une fleur de lotus. C'est de la boue, du sale et du cloaque que s'élève la fleur la plus pure et la plus blanche. Du corps maladif et décomposé s'épanouissent les plus belles aspirations. »¹⁴

Dans les trois films étudiés dans cet article, les personnages sont confrontés à des épreuves morales dont ils ne sortent pas véritablement vainqueurs. Dans *L'Ange ivre*, le moment où Matsunaga décide enfin de renoncer à sa vie de yakuza arrive trop tard : la maladie a déjà gagné trop de terrain, et il reste impuissant face aux autres membres de la pègre. Il succombe à l'intérieur d'un système corrompu, mais peut-être a-t-il réussi à sauver son âme ?

De son côté, le policier dans *Chien enragé* n'arrive pas à retrouver son arme avant qu'un crime ne soit commis avec elle, de la même façon qu'il ne peut pas changer le destin d'autrui. Cette impuissance est une vérité à laquelle il devra faire face tout au long de sa carrière policière. Dans *Entre le ciel et l'enfer*, Gondo doit accepter de perdre toute sa fortune et de tout recommencer afin de préserver sa dignité. Ce sont des dynamiques dans lesquels un individu n'est confronté seulement à un individu qui lui opposerait, mais à tout un système qui génère des conditions sociales difficiles et injustes.

La mise en scène de Kurosawa représente donc une lutte de pouvoir implicite dans la façon dont les corps s'approprient de l'espace. La façon dont ces figures interagissent dans l'espace rend visibles les rapports de force entre elles. Cette dynamique corps/espace, développée dès la première partie du film dans le huis clos de la maison de Gondo, s'élargit ensuite à l'ensemble du récit à travers l'opposition entre Gondo et le ravisseur de l'enfant. C'est à l'intersection de ces figures que se révèle leur nature

¹⁴ Clélia Zernik, *Les sept samouraïs*, op. cit., p. 63

profonde : celle de Gondo face au ravisseur, celle de Matsunaga face au docteur, ou encore celle du policier face à son double.

3.1. Sublimation su personnage Kurosawien :

C'est donc l'affrontement avec l'autre qui entraîne la transformation des personnages principaux. Cette sorte de double inversé représente souvent ce que l'autre aurait pu devenir ou ce qu'il aurait pu être. Ce qui se dévoile des personnages est ce qui était déjà là, au cœur de leur essence. Les personnages sont comme décantés. Comme l'explique Mathieu Capel : « Il ne s'agit donc pas d'affrontement, mais bien de *réduction*. Le héros tragique est l'être du monologue, « *l'être solitaire accédant à son essentialité* » – pas de monologue chez Kurosawa mais, pour figurer les tourments de l'âme, [...]. Nul dépassement de soi, encore une fois : l'individu est à lui-même son unique horizon. »¹⁵

Les personnages de Kurosawa ne cherchent pas à se dépasser, ni à se transcender, mais plutôt à être ramenés à leur humanité. C'est le cas de Gondo : une fois qu'il a accepté de sauver l'enfant au prix de sa fortune, il ne reste pas abattu les mains croisées, mais revient à ce qu'il avait fait jusqu'ici : travailler dur. Même si cela signifie tout recommencer. Ce mouvement intérieur est traduit par un geste significatif : Gondo s'assoit au sol pour préparer les valises dans lesquelles l'argent va être caché. Il utilise alors ses compétences d'artisan, acquises par des années de labeur, démontrant ainsi qu'il est un homme capable de passer d'une classe sociale à une autre. Ce personnage fait écho à celui de Mifune dans *Les Sept Samourais*, que Clelia Zernik décrit comme un pont entre deux mondes : un paysan devenu samourai, capable de comprendre la position des uns et des autres mieux que quiconque.

Chez Kurosawa, « l'être du monologue » est remplacé par l'être du geste. Le corps, dans son rapport à l'espace, devient l'expression des tensions intérieures. Ainsi, la mise en scène elle-même devient le véritable monologue.

3.2. La chaleur comme motif sensoriel et symbolique :

Dans les films de Kurosawa, ce n'est pas un seul individu qui produirait le mal, mais un réseau, un système où chacun porte une part de culpabilité. La société apparaît ainsi

¹⁵ Mathieu Capel, « Pathogénie d'Akira Kurosawa », N°74, 2010, p. 103-13

comme génératrice d'injustice : c'est elle qui rend les trajectoires incertaines et les positions interchangeables. Dans ces trois films, c'est un tissu de relations qui se forme ; les destins des moins fortunés et des plus privilégiés s'entrelacent.

Cet entrelacement se manifeste dans les cadrages de Kurosawa, où les personnages se lient ou se séparent, se regardent ou se tournent le dos. Le regard peut à la fois relier un plan à un autre, mais aussi marquer une séparation, lorsque les deux personnages ne se trouvent pas dans le même cadre.

Mais une question revient, de film en film, à chaque visionnage : pourquoi insister autant sur le fait de situer les trois récits pendant l'été ? Cette chaleur aurait-elle une autre signification ? S'agit-il d'un simple hasard, d'une préférence stylistique ou d'une contrainte de production ?

Peut-être un peu des deux : à la fois une préférence esthétique et des ajustements liés au contexte de réalisation de ces œuvres. Mais cette chaleur devient quelque chose de plus à l'intérieur de chacun de ces films. Elle s'apparente au *Ma* : « Le *Mâ* est en effet un espacement chargé de sens. Du reste, il fonctionne de manière analogue aux symboles ; il sépare tout en reliant »¹⁶

Cette chaleur égalise les corps et les conditions : tous en subissent les effets. Elle devient ce qui relie et unifie l'univers des trois films. Elle agit aussi comme un motif exacerbé des passions. Dans *Entre le ciel et l'enfer*, c'est par elle que l'interne révèle à Gondo sa jalousie, soulignant la chaleur infernale que l'on subit dans les bas-fonds. Tandis que Gondo, protégé par sa climatisation, reste à l'écart de cette pesanteur estivale. Separé physiquement, mais aussi socialement, du reste de la population.

La chaleur marque ainsi une frontière : entre le calme aseptisé de la maison de Gondo et le tumulte des quartiers plus bas, où tout le monde la subit. Dans *Chien enragé*, elle exacerbe les tensions, notamment lors de l'interrogatoire à la station de police — c'est en partie pour fuir cette chaleur suffocante que la femme finit par parler. Dans *L'Ange ivre*, elle s'incarne dans les soirées animées du dancing, enflammant davantage les passions entre les personnages.

¹⁶ Berque Agustín, *Vivre l'espace au Japon*, PUF, p. 63 Clélia Zernik, *Les sept samouraïs*, op. cit., p. 65

Cette chaleur anime aussi le plan lui-même : les gestes de s'essuyer la sueur ou d'agiter un éventail remplissent l'image de mouvements constants. Chez Kurosawa, les plans vibrent toujours d'une énergie intérieure, où le climat devient langage, et la chaleur, un acteur à part entière (fig.3,4).



Figure 3 : Les danseuses dans Chien enragé



Figure 4 : Les policiers dans Entre le ciel et l'enfer.

CONCLUSION

Entre le ciel et l'enfer synthétise et approfondit les tensions déjà à l'œuvre dans les films précédents de Kurosawa : l'ambiguïté morale ne naît pas d'un affrontement simple entre le bien et le mal, mais de la collision entre la condition sociale, le regard de l'autre, et la conscience individuelle. À travers une mise en scène rigoureuse de l'espace, vertical, fragmenté, polarisé, Kurosawa construit une véritable allégorie sociale et politique du système de classes. Les corps, les gestes, les regards deviennent des vecteurs de cette stratification sociale, révélant une séparation de plus en plus marquée entre les puissants et les pauvres.

Là où autrefois il semblait encore possible de faire alliance — comme dans *Les Sept Samouraïs*, où paysans et guerriers pouvaient lutter côte à côte — dans *Entre le ciel et l'enfer* cette communion n'est plus possible : les classes ne se rejoignent plus. Il ne reste qu'un espace partagé, tendu, traversé par des logiques opposées, et un enfer qui est présente partout.

Car l'enfer n'est pas un ailleurs. Il est déjà là, dans le quotidien, dans les relations humaines, dans les tensions invisibles qui structurent la ville et ses habitants.

Comme l'écrivait André Bazin : « Un film d'action peut n'être qu'un film d'action. Mais quelle chose merveilleuse s'il peut en même temps prétendre peindre l'humanité »¹⁷

¹⁷ André Bazin, *Le cinéma de la cruauté* Flammarion 1987, p.219 cité par Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, *op. cit.*

FICHES TECHNIQUES DES FILMS :

L'Ange Ivre (酔いどれ天使, *Yoidore Tenshi*)

- Réalisateur : Akira Kurosawa
- Scénario : Akira Kurosawa et Keinosuke Uekusa
- Année de sortie : 1948
- Production : Toho
- Durée : 98 minutes
- Acteurs principaux :
 - Takashi Shimura : Dr Sanada
 - Toshiro Mifune : Matsunaga (le yakuza)
- Musique : Fumio Hayasaka
- Directeur de la photographie : Takeo Itō
- Montage : Kōichi Iwashita
- Langue : Japonais
- Format : Noir et blanc

Chien enragé (野良犬, *Nora Inu*)

- Réalisateur : Akira Kurosawa
- Scénario : Akira Kurosawa et Ryuzo Kikushima
- Année de sortie : 1949
- Production : Toho
- Durée : 122 minutes
- Acteurs principaux :

- Toshiro Mifune : Détective Murakami
- Takashi Shimura : Détective Sato
- **Musique** : Fumio Hayasaka
- **Directeur de la photographie** : Asakazu Nakai
- **Montage** : Toshio Goto
- **Langue** : Japonais
- **Format** : Noir et blanc

Entre le ciel et l'enfer (天国と地獄, *Tengoku to Jigoku*)

- **Réalisateur** : Akira Kurosawa
- **Scénario** : Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Eijirō Hisaita, Hideo Oguni
- **Année de sortie** : 1963
- **Production** : Toho
- **Durée** : 143 minutes
- **Acteurs principaux** :
 - Toshiro Mifune : Kingo Gondo
 - Tatsuya Nakadai : Inspecteur Tokura
- **Musique** : Masaru Sato
- **Directeur de la photographie** : Asakazu Nakai
- **Montage** : Toshiro Matsuo
- **Langue** : Japonais
- **Format** : Noir et blanc

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES PHILOSOPHIQUES

Bachelard, G. (2012). *La poétique de l'espace* (11e éd.). Presses Universitaires de France.

Yamakage, M. (n.d.). *Shinto : sagesse et pratique*. Sully.

REVUES ET ARTICLES UNIVERSITAIRES

Daniellou, S. (2016). Le regard d'un tiers : découpage des scènes de représentations théâtrales dans le cinéma de Kenji Mizoguchi. In G. Mouëllic, V. Amiel & J. Moure (Éds.), *Le découpage au cinéma* (pp. 145–161). Presses Universitaires de Rennes.

<https://doi.org/10.4000/books.pur.76385>

Tamon, F. (n.d.). Histoire de la purification shintoïste, *harae* : de son origine au 11e siècle. *Culture Japonaise*. Consulté le 16 mai 2025, depuis

https://www.culturejaponaise.info/documents/harae/harae_histoire1

Philosophie, (2003). Numéro 79. <https://shs.cairn.info/revue-philosophie-2003-4>

Les Cahiers du cinéma. (1957, mars). Numéro 69.

OUVRAGES SUR LE CINEMA / AKIRA KUROSAWA

Bonfand, A. (2011). *Le cinéma d'Akira Kurosawa. Essais d'art et de philosophie*. Vrin.

Kurosawa, A. (1997). *Comme une autobiographie*. Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma.

Tessier, M. (2018). *Le cinéma japonais* (3e éd. actualisée et augmentée). Focus Cinéma.

Tesson, C. (2008). *Akira Kurosawa*. Cahiers du cinéma. (Éd. particulière pour *Le Monde*, coll. Grands cinéastes, n° 22).

Zernik, C. (2013). *Les sept samouraïs : de Akira Kurosawa : chorégraphies* (coll. Côté films, n° 22). Yellow Now.